

KOMÁROMY ZSOLT

## Irodalmi historiográfia és korszakolás

Elméleti és gyakorlati megfontolások egy angol irodalomtörténethez

*Az angol irodalom magyar története* címmel készülő kötet harmadik nagy fejezete a reneszánsz és a Viktória-kor közötti időszakot fogja át. Erre az időszakra nem állnak rendelkezésünkre olyan összefoglaló korszakfogalmak, mint az ezt megelőző két fejezetre („középkor”, „reneszánsz”). Az időszak egyes részeire lehet ugyan alkalmazni különböző művelődéstörténeti kategóriákat (barokk, klasszicizmus, felvilágosodás, romantika stb.) vagy történelmikor-fogalmakat (az interregnum kora, a restauráció kora, György-kor, a forradalmak kora stb.), ám e fejezet anyagát nem efféle címkék szerint csoportosítjuk. Még a fejezet kezdő- és végpontjait kijelölő dátumokat sem általánosan használt időhatárok szerint választottuk ki: a fejezet az 1640-es évektől az 1830-as évekig ível, és ezek a dátumok semmilyen angol-szász vagy magyar nyelvű angol- vagy világirodalom-történetben nem jelölnek ki egy „korszakot”. Ugyanakkor mindkét dátum fontos történelmi eseményhez kötődik, mondhatnánk, fejezetünk forradalomtól forradalomig ível: az 1640-es évek a polgárháború évei, melyeket a monarchia átmeneti bukása követett; az 1830-as évek pedig a reformtörvények évei, melyek olyan nagy hatással alakították át a brit választási rendszert, hogy szokás a modern brit demokrácia kezdőpontjának tekinteni. Vagyis mindkét dátum valós történelmi választóvonal, ám semmilyen, a magyar olvasó számára ismerős stílus- vagy korszakfogalmak közötti váltás sem köthető az angol irodalomban az 1640-es évekhez, és semmilyen ilyen fogalom nem fogja át az 1640-es évektől az 1830-as évekig tartó időszakot. Ezért a fejezet általános bevezetőjét azzal kezdjük, hogy részletezzük, milyen, az olvasó számára ismerős kultúrtörténeti korszakokat fog át ez a fejezet, és hogy fejezetünk tagolásában miért nem használjuk ezeket a korszakfogalmakat. Az alábbiakban ennek a bevezető fejezetnek egy részlete olvasható. (Ez azt is jelenti, hogy a továbbiakban az elképzelt olvasó nem e folyóirat közönsége, számukra e cikk csak példázza, ahogyan a készülő könyv orientálni igyekszik elképzelt olvasóit.) Ez a részlet remélhetőleg fényt vet arra, hogy milyen elméleti és gyakorlati megfontolások mentén reagál irodalomtörténetünk ezen része a korszakolásban rejlő problémákra.

Az irodalomtörténeti korszakok meghatározása, sőt létük tételezése is számos elméleti problémát vet fel. A korszakhatárok kijelölése azt sugallhatja, hogy a vál-

tozás elsősorban a korszakok *közötti* változásban ragadható meg, s ezáltal magát az időszakot egyneműnek, homogénnek tünteti fel, holott egyetlen korszak irodalmát-kultúráját sem lehet egyetlen domináns ízlés, írásmód, műfajcsoport vagy látásmód (például „romantika”) dominanciájával jellemezni. A korszakolás első kérdése az, hogy mi alapján döntjük el, miféle jelenségeket tekintünk egy időszakban dominánsnak. Az irodalomtörténet hagyományosan kétféle választ adott erre. Az egyik megközelítés külső tényezőkre építette magyarázatát: egy időszak társadalmi, gazdasági, ideológiai, eszmetörténeti jellemzőit igyekezett megállapítani, és azokat az irodalmi jelenségeket tekintette a korra jellemzőnek, amelyek ezeket leginkább leképezik, megtestesítik. Egy másik felfogás szerint az irodalomtörténet nem elégedhet meg a kultúr- és társadalomtörténet más területein, az irodalomtörténetétől eltérő célokkal meghatározott korszakjellemzőkkel, hisz az irodalom nem tekinthető politikai, társadalmi vagy akár eszmetörténeti folyamatok visszatükröződésének; az „irodalom” önmagáért kell hogy helytálljon, azaz autonóm fogalom, önálló jelenség, amit többek között az igazol, hogy saját, „belső” története van. Az irodalmi korszakokat – érvelt például a 20. század egyik kiemelkedő irodalomtörténésze, René Wellek – csakis irodalmi ismérvek alapján szabad megállapítani, s olyan időszakként felfogni, melyben az irodalmi normák és konvenciók egy bizonyos rendszere az uralkodó, s amelyben ezeknek a normáknak a megjelenését, különbözőségeit, elterjedését és végül eltűnését nyomon tudjuk követni (WELLEK–WARREN 1949, 277).

Ez utóbbi érvelés az irodalom autonómiájának gondolatán alapul: ahhoz hasonlatosan, ahogyan az irodalmi műveket is önmagukban álló, a csak rájuk jellemző módon ható, másfajta írásmódoktól elkülönülő dolgokként szokás tekinteni, úgy az irodalomtörténet is igényt tart arra, hogy önmagában álló diszciplína legyen, nem a történelem vagy a humántudományok más ágainak egy verziója vagy alfaja. Mint azt Wellek gondolkodásának újabb elemzései hangsúlyozzák, számára a korszakolás épp e diszciplináris autonómia megőrzése szempontjából volt fontos. Wellek is elismeri, hogy például a „romantika korában” is voltak nem romantikus művek, vagy hogy egyes, ma „romantikusnak” tartott írók aligha fogadták volna el e címkét (WELLEK 1949, 147), ám számára a korszakfogalom egyben érték kategória is (lásd erről GRIFFIN 1996). Hogy egy időszakban mely irodalmi normarendszert kell dominánsnak tekintenünk, az azon múlik, hogy melyik normarendszer befolyásolta a legnagyobb sikerrel az irodalmi gyakorlatot, melyik hozta létre a „legjobb”, legnagyobb hatású műveket. Egy adott időszakban egy régi normarendszer általában együtt él egy újjal, s még az is lehet, hogy az akkor létrejött művek nagyobb számát formálja a régi, mint a kialakulóban lévő új normarendszer, ám ha a legjelentősebbnek tekintett írók az új normarendszer kialakításán dolgoztak, s műveiket az határozta meg, azt kell dominánsnak tekintenünk. Vagyis az irodalomtörténet-írás nem válhat el az értékítéletektől, azaz a „valorizálástól” (kik a „legjelentősebb” írók, melyek az időszak „legjobb” művei).

Ha elválna, az irodalomtörténet-írás nem volna más, mint vak történeti folyamatok jellemzése, források és hatások keresése, társadalom- vagy esztétik történeti folyamatok kifejeződéseinek felismerése; az irodalom e megközelítésben a művek szellemi vagy esztétikai értékétől független írásos dokumentumok halmazává válna. Holott az irodalomnak a nyugati kultúra néhány száz éve ennél jóval jelentősebb társadalmi szerepet tulajdonít: szellemi és esztétikai értékeiben civilizáló erőt lát, amely „univerzális emberi értékeket mutat fel”. Wellek is osztja ezt a meggyőződést. Ahhoz pedig, hogy az irodalomtörténet egyszerre tudjon történetírás lenni és értékítéleteket alkotni, szükséges a korszakok szerinti tagolás: a korszakok lesznek azok az eszközök, melyek révén meg tudjuk ragadni a különböző időszakok egymástól eltérő értékrendszereit. Az irodalomtörténetet tehát elsősorban azért kell korszakokra bontani, mert önálló tudományágként kell ápolnia az irodalom értékét megalapozó kulturális-művelődésieszményt (erről részletesen lásd UNDERWOOD 2013, 124–131).

Ugyanezen előfeltevések mentén alakult ki a korszakolás jellemzően kontrasztív jellege, amely efféle ítéletekkel dobálózik: „a barokk kiforgatja a reneszánszt”, „a klasszicizmus elveti a barokkot”, „a romantika tagadja a klasszicizmust”, „a modernizmus elutasítja a romantikát”, és így tovább: egy kor attól lesz olyan, amilyen, hogy szembeállítható azzal, ami megelőzi és ami követi. Az erősen leegyszerűsítő megfogalmazások annak az igénynek a szükségszerű velejárói, hogy az irodalomtörténet ne váljon el az irodalmi művek esztétikai értékeinek megítélésétől. Ha az irodalomtörténet nemcsak objektív ismeretek felhalmozására törekszik, hanem magyarázni kívánja az irodalom értékeit, ezzel is ápolva annak társadalmi miszsióját, és védelmezve a kulturális ideált, amelyben az irodalom fontos, akkor a múlt különböző időszakainak egymástól eltérő, egymással akár össze sem mérhető értékrendszereit kell felmutatnia: az értékek artikulálása megköveteli azok különbözőségeinek kimutatását. E kulturális ideál és az abból fakadó (a korszakokat egymással szembeállítva megragadó) történelemszemlélet kialakulását is magyarázhatjuk társadalomtörténeti kontextusban. Egy arisztokratikus társadalmi berendezkedésben például a történelem folyamatossága bírt értékkel, amennyiben az az uralkodó rendek legitimációját is jelentette: az arisztokrácia a közösség folytonosságának a letéteményese is, a régmúlt nem radikálisan más, mint a jelen, mert összeköti őket a föld öröklésén keresztül változatlanul fennálló viszonyok kontinuitása. Ha azonban a korszakok olyannyira különböznek, hogy a rájuk jellemző gondolkodásmódok és előfeltevések össze sem mérhetők, a történeti folytonosság nem lehet más, mint illúzió, és semmilyen arisztokratikus intézmény nem lehet a közösség múltjának fenntartója. Vagyis ezen értelmezés szerint a már a 18. század vége felé megjelenő kontrasztív történelemfelfogás, mely a múlt különböző darabjait radikális különbözőségük alapján szembeállítja egymással, lényegében az arisztokrácia előjogai elleni támadás része. Ez a társadalmi átrendeződés termeli ki a kultúrának azt a modelljét is, amelyben a rang és a kulturáltság, a társadalmi

és a kulturális presztízs többé már nem tartozik össze, és amelyben a kultúra (s így az irodalom is) mindenki által hozzáférhető, civilizációképző erő. A felemelkedő középosztály egyik legitimációs eszköze ez az ideál, amelyben a kultúra rangtól függetlenül teszi lehetővé egy réteg társadalmi pozíciójának erősítését, s ez egyben olyan történelemszemléletet is követelt, amelyben a közösség állandósága együtt tudott létezni a történeti diszkontinuitás (a vagyoni és hatalmi struktúrák átalakulásainak, a különböző értékrendszerek összemérhetetlenségének) gondolatával (minderről részletesen lásd UNDERWOOD 2013, 4–16; illetve SCHMIDGEN 2004).

Mindezt azért fontos itt megemlíteni, mert rávilágít arra, hogy az irodalomtörténet-írás diszciplináris autonómiája, akárcsak az ezt meghatározó kulturális ideál, történeti képződmények. Mint azt Ted Underwood meggyőzően kimutatja, a kontrasztív korszakolás összefonódik az irodalom univerzális értékének, civilizációs erejének felfogásával. Hogy a 21. század elején egyáltalán érvényes-e még ez a kulturális ideál, azt itt nem kísérelhetjük meg felmérni, s nem a kulturális értékekről vallott valamiféle nézet miatt nem tartunk ki a korszakok szembeállítás mellett. Az irodalomtudomány számára mindenesetre már nem tűnik létkérdésnek saját diszciplináris autonómiája; az irodalomtörténet-írás, amelynek módszerei egyre befogadóbbak, az irodalmi műveket és az irodalmat magát is egyre tágabb gondolati és kulturális kontextusokban igyekszik szemlélni, és ennek során készséggel alkalmazza más diszciplínák módszereit, belátásait, fogalomkészletét is. Magának az irodalomnak az autonómiája sem axiomatikus érték már; a társadalmi, történeti, politikai, szociológiai, antropológiai stb. kontextusoktól való elszakítása ma már inkább az irodalom elszegényítésének, a művek megértését akadályozó gesztusnak, sőt egyesek szerint ideológiai manővernek minősül. Ez utóbbi vélekedés szerint az irodalom autonómiájának axiomatikus értéként való tételezése egy adott társadalmi réteg hatalmi helyzetét szolgáló értékrendszert tüntet fel egyetemes érvényűnek, s az irodalomnak a tágabb társadalmi életből való kiszakításával igyekszik annak társadalmi hatásait, történeti hatóerejét kontrollálni. Vagyis a kontrasztív korszakolást megalapozó előfeltevések némelyike mára már megingott. A korszakok egymással szembenálló, esszenciális kategóriákként való felfogása történeti konstrukció, s ezt már az a tény is jelzi, hogy maguknak a korszakfogalomnak is megvan a saját társadalom- és kultúrtörténetük. Ezek a történetek pedig (sokkal inkább, mint egy közismert „korszakfogalom”) maguk is részei a bemutatni kívánt kultúra irodalomtörténetének. A korszakokra való historiográfiai reflexió így a mai irodalomtörténet-írásban talán fontosabb is, mint a korszakok definiálására tett kísérlet.

Ha a korszakfogalmakat a történelem folyamán kialakuló és változó dolgokként látjuk, azzal arra is emlékeztetjük az olvasót, hogy a korszakokat aligha tekinthetjük valamiféle metafizikai esszencia megtestesüléseinek, a történelem folyamán változatlan létezőknek. Az irodalom iránt érdeklődő hazai nagyközönség figyelmét talán azért is érdemes erre felhívni, mert például Babits Mihály vagy Szerb

Antal ma is közkézen forgó irodalomtörténeteiben még dolgozik az a 19. századi örökség, amely a korszakokat hajlamos különböző „örökkön létező” stílusok pillanatnyi dominanciájaként felfogni. E hagyomány szerint léteznek olyan „örök” stíluskategóriák, melyek a legkülönbözőbb korokban is tetten érhetők, vagy amelyek az idő valamilyen hullámozása, ritmusa szerint újra és újra visszatérnek. Így a korszakokat nem annyira az adott időszakra jellemző történeti sajátosságok, hanem a világban valóságos dolgokként létező szellemi tartalmak változó intenzitású megnyilvánulásai jelölik ki. Ezért jellemezheti Babits például az anakreóni dalokat „barokk hatású” művekként, William Shakespeare (1564–1616) szonettjeit a „túl-érett, barokk költészet hajtásai”-ként vagy Laurence Sterne (1713–1768) prózáját a „barokk modorosság egy kései képviselője”-ként. A „barokk” itt nem művelődéstörténeti korszakot jelent, hanem stílust, amely az ókorban, a reneszánszban vagy a 18. században ugyanúgy megjelenhet. Ezért amikor Babits a barokk „korról” beszél, akkor az számára nem annyira egy történelmi időszak irodalmának sajátosságait jelenti, hanem egy stílusban megtestesülő lelkiállapot időleges dominanciáját („A barokk nem pusztán elromlása a reneszánsz klasszikus formáinak, ahogy azelőtt felfogták. A lényeg mélyebb. Valami lelki nyugtalanság dolgozik itt, valami lírai erő. A modern lírizmus munkál titokban...” [BABITS 1979, oldalszámok nélkül]). Hasonlóképpen Szerb Antal is egyaránt beszél például barokk „korról” és barokk „ízlésről”, mely utóbbit ugyanúgy felismeri Szent Ágoston (354–430), John Milton (1608–1674) vagy Thomas Carlyle (1795–1881) írásaiban (SZERB 1962, 308, 363, 337, 339, 307, 109–110, 511, 591). Amikor az efféle univerzális stílusfogalmak válnak a korszakok alapjaivá, akkor a korszakokat nem történetileg specifikusan látjuk, hanem valamiféle „korszellelem” esszenciális megnyilvánulásaként. Azt feltételezzük, hogy például a romantika korában domináns szerepet kap valamiféle „romantikus” esszencia – mondjuk, a forradalmiság szelleme –, amely persze más, egymástól igen távol eső korokban is érzékelhető. Így érvel a 19. században például Stendhal (1783–1842), aki a „romantikus” szellemet pozitív jelenségnek tartja, s ezért számára minden kor igazán nagy írója romantikus, így például Jean Racine (1639–1699) is (STENDHAL 1962). Ám ha egy 17. század végi francia drámaíró és egy 19. századi magyar költő (mondjuk, Petőfi) egyaránt romantikusok, igen távol kerülünk attól, hogy a műveik jellegét azok történeti kontextusában ragadhassuk meg. A korok és stílusok ezen esszencialista felfogása tehát lényegilegtörténetitlen, és ennyiben hátráltatja egy időszak irodalmának történeti megértését. Ha ugyanis a „romantika” vagy a „barokk” a történelem bármely pontján megjelenhet, akkor épp történeti kategóriaként válik haszontalanná.

Eppen ezért az irodalomtörténet-írás maga mögött hagyta ezt a 19. századi örökséget, és ma már nem esszenciális szellemi tartalmak megnyilvánulásaként gondol a korszakokra. Ez pedig árnyékot vet a homogén korszakok más okokból is vitatható gondolatára, sőt a korszakok létének tételezésére is. Amikor a korszakok létét tételezzük, „egységeket” tételezünk, s ezen egységek használatával

homogenizáljuk a korszakban foglalt sokféle jelenséget és folyamatot – egy kor összetartó jellegzetességeinek leírása gyakran olyan általánosításokat követel meg, amelyek könnyen az ideák világába tévednek, a korszakokban valamiféle metafizikai létező megnyilvánulásait ismerve fel, teljességgel magunk mögött hagyva a sokféleképpen dokumentált történeti tapasztalatot. (Az egységes korszak gondolatának és az abból fakadó idealisztikus általánosításnak tankönyvi példája Jacob Burckhardt koncepciója a „reneszánsz emberről”: kritikusai gyorsan kimutatták, hogy nem létezik, hiszen a reneszánsz korának tekintett időszak tanulmányozása során nem fedezhető fel egyetlen „reneszánsz ember” sem; az egységes korszakok problémáját Burckhardt példáján keresztül illusztrálja EGGERS 1980.) Vagyis a korszakolás homogenizáló hatása magában rejtje a történetietlen esszencializmus veszélyét is.

Ám még ha ezt árnyalt korszakjellemzésekkel el is tudjuk kerülni, bármily heterogén és a valós történeti kontextusokkal számoló korszakfogalmat alkotunk is meg, az idő korszakokra való feldarabolása akkor is a történelem tekintetében konstrukciója marad. Az irodalomtörténetre is érvényesek a modern történetírás azon belátásai, melyek a történeti narratívák konstruált voltát hangsúlyozzák. A múlt megértésére törekvő mindenféle gondolkodást jellemez, hogy a történelemszembenbeli helyzete, vallási, filozófiai, politikai elköteleződései, különböző ideológiai, hatalmi tényezők vagy bárminemű egyéb motivációk mindig befolyásolják a múltról alkotott képet. Mint ahogy befolyásolják azt az irodalomtörténet-írás esztétikai követelményei is; amíg a múlt megértése, ismerete történetmondás formáját ölti, a múltat a történetek szerkezeti sajátosságai mentén igyekszünk látni: a fejlődés, a hanyatlás és a végpont által kirajzolt koherens történetet igyekszünk konstruálni. Holott a történeti valóságot egyáltalán nem feltétlenül jellemzi ez a koherencia: a történetmondás szerkezeti követelményei hangsúlyosan kívülről szervezik egy kor jelenségálmazát. Egy ilyen narratívában a korszakok lényegében a tagolás eszközei, a narratíva szervezésének módjai, ha tetszik, sokkal inkább a történetírásban használt irodalmi fogások, mint egy objektíven szemlélhető múlt leírásai (erről lásd például WHITE 1997). Ilyenként nem egyebek, mint a történetírás gyártotta fikciók.

Ezt azonban nem úgy kell érteni, hogy akkor tehát bárki bármilyen „korszak”-fantáziával előállhat, s az ugyanolyan érvényes lesz, mint amiket a hagyomány kínál. A hagyomány kínálta konvenciók a történelemben való tájékozódás szempontjából (is) nagyon is valós dolgok – kulturális tények, melyek ilyenként a valós világról adnak valós tudást, még akkor is, ha nem egy objektív valóságnak, hanem annak a leírásai, ahogyan különböző korokban egy kultúra a világot látja. Szerteágazó filozófiai kérdéseket vet fel mindez az igazság, a fikció és a tudás státusáról (melyeket illetően az irodalomtörténet-írással összefüggésben az itt megfogalmazottól némiképp – de csak némiképp – eltérő véleményt képvisel például kötetünk főszerkesztője, lásd KÁLLAY 2013). Úgy véljük, az irodalmi historiográfia – vagyis



az irodalomtörténeti tények (így például a korszakok) történeti kialakulásának vizsgálata – épp azért nyer fokozódó jelentőséget az irodalomtörténet-írásban, mert ez a kérdés nem az igazság-fikció dualizmusában szemlélendő: nem annyira egy korszak valós léte a kérdés, mint az, hogy hogyan és miért alakult ki egy korszak bizonyos szemlélete; ha a múlt a maga „tényszerűségében” nem áll is rendelkezésünkre, az mégis nyomon követhető, hogyan formálódik és változik az, amit a múltra vetett tekintet lát, s ez nem kevésbé része a megismerendő történelemnek, mint annak objektíven rekonstruálhatatlan „tényszerűsége”.

A mai irodalomtudományban a periodizációt leginkább szükséges rossznak fogják fel, mellyel kapcsolatban nem annyira a korszakok objektív történeti léte vagy nemléte a kérdés, hanem inkább az, hogy miért is van rájuk szükségünk, miért nehéz eltekinteni tőlük még akkor is, ha fikciónak tartjuk őket. Egyrészt *valamiféle* szerkezetre minden irodalomtörténetnek szüksége van: az idő tagolatlan hömpölygését talán elképzelni sem tudjuk, és periodizálás nélkül aligha tudunk fogalmat alkotni róla, s ha sikerülne is, azt aligha nevezhetnénk történetírásnak. Fejezetünk belső szerkezetében ugyan nem használja a szokásos korszakfogalmakat, részben mert a homogén és egymással szemben álló korszakok sorozatát félrevezetőnek véljük, ám azzal, hogy dátumok révén kezdő- és végpontot jelölünk ki, mégis azt sugalljuk, hogy a fejezet egy elkülöníthető korszakot tárgyal.

A korszakoktól másrészt már csak azért sem igen lehet teljesen eltekinteni, mert fogalmukat egyszerre tanuljuk meg azzal, ahogyan a múltra tekintünk – nemcsak mert történetként tekintünk rá, melynek tehát szükségszerűen vannak fejezetei, hanem azért is, mert a korszakfogalmakat már eleve készen kapjuk. Nincs irodalomtörténet, mutat rá David Perkins, amely ne korábbi irodalomtörténetekre épülne. Valamiféle tudás a múltról már mindig eleve adott, amikor a történész munkához lát, vagy amikor az olvasó kezébe vesz egy irodalomtörténet-könyvet. Ha a korszakok fogalmain, jellegén, határain gondolkozunk, ha a történelemre való rálátásunk esetleg azt követeli meg, hogy a készen kapott korszakfogalmakat módosítsuk, akkor is szükségünk van ezekre a fogalmakra kiindulásként, hogy egyáltalán beszélni tudjunk róluk. Így például kell léteznie egy „romantika” nevű fogalomnak ahhoz, hogy egyes szövegeket „romantikusnak” minősítsünk, és kell léteznie az irodalmi szövegek egy csoportjának, amelyhez képest a fogalmat meg tudjuk határozni vagy át tudjuk alakítani, ám a szövegek e kánonja csak akkor létezhet mint a romantikus művek kánonja, ha már létezik romantikafogalom. Az irodalomtörténeti periodizáció, mondja Perkins, olyan érvelésen alapul, amely a fogalomtól a kánon felé, illetve a kánontól a fogalom felé halad, és bárhogy írja is át ezeket egy irodalomtörténeti felfogás, valamiféle kánonnak és korszakfogalomnak adottnak kell lennie, mielőtt az érvelés mozgása elindulhatna (PERKINS 1992, 65, 73).

A magyar olvasó számára e készen kapott korszakfogalmak elsősorban az európai művelődéstörténet nagy stílus- és korszak-kategóriái, mint amilyen például

a barokk, a klasszicizmus vagy a romantika; az angol irodalomtörténetről magyarul írott korábbi munkák, illetve a magyar vagy a világirodalom gimnáziumi tananyagban vagy egyetemi kurzusokban való elrendezése általában e kategóriák mentén szervezi az olvasónak az irodalmi múltról már eleve meglévő ismereteit. Ám ezek az eleve adott fogalmak az e fejezetben tárgyalt időszak esetében gyakorlatilag eltérnek az angolszász irodalomtörténetekben használt fogalmaktól. Az utóbbiak persze hasonlóan készen kapott fogalmak, s ezek használatával sem tudnánk elkerülni a korok homogenizálását, szembeállítását, vagy akár azt, hogy valami látens esszencializmust sugalljunk az olvasónak. Az angol irodalomtörténet-írás korszakfogalmai azonban maguk is részei az angol irodalom történetének. Mivel – ahogyan fent érveltünk – az efféle historiográfiai tájékozódás maga is része a bemutatandó irodalomtörténetnek; az olvasó akkor jár a legjobban, ha azután, hogy rámutattunk a korszakfogalmak problematikus voltára, a továbbiakban elsősorban arra használjuk őket eszközként, hogy megmutassuk, miért és hogyan alakultak ki különböző periodizációk, beosztások, korszakhatárok és korszakfogalmak az angol irodalomtörténetben.

### Az „angol barokk”, a restauráció kora és John Milton esete

Időszakunk kezdete, a 17. század közepe az európai művelődéstörténetben a barokk korszaka; ha az olvasó efféle általános művelődéstörténeti kategóriák mentén kíván tájékozódni az angol irodalom történetében is, akkor a reneszánszról szóló fejezetet követően joggal várhatja, hogy itt elsőként manierista és barokk irodalomról lesz szó. Az angol irodalomról itthon megjelent nem egy fontos forrás alá is támasztja ezt a várákozást; az „angol barokk” (különösen a kor költészetére vonatkozóan) magyarul nagyon is létező kifejezés, és a magyar anglisztika hagyományának van egy szála, amely a 17. század legjelentősebb angol költőit barokk költőkként jellemzi. Az ezzel kapcsolatos problémákat különösen élesen világítja meg John Milton, a 17. század (s egyben az egész angol költészettörténet egyik) legtöbbre tartott írójának példája.

A kötetünket megelőző magyar nyelvű mű az angol irodalomtörténet egészéről Szenczi Miklós, Szobotka Tibor és Katona Anna 1972-ben megjelent munkája, *Az angol irodalom története* Milton munkásságában az angol barokk kiteljesedését látja. Igaz, kötetünk ezen elődje sem művelődéstörténeti korszakfogalmak mentén szerveződik: fejezetbeosztása az angol politikátörténet gócpontjaihoz igazodik, nagy eszméletörténeti korszakok helyett történelmi események, uralkodók köré szervezve a fejezetek kezdő- és végpontjait. Miltonról azt olvashatjuk, hogy



életműve „szintézise” az 1603–1660 közötti (az Erzsébet-kor végétől a restaurációig tartó) időszaknak, mert a korai „manierista” költészettől a „nagyszabású, barokk” alkotásokig vezet (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 200). A 17. század költészetét a kötet valóban ezen stíluskategóriák mentén szemléli: John Donne-nak (1572–1631) és stílusbeli követőinek „legközelebbi párhuzamai az olasz Marino és a spanyol Góngora”, a manierista költészet nagyjai, a katolikus Richard Crashaw (1613–1649) pedig „a barokk érzékenység [...] kiemelkedő megtestesítőjeként” jelenik meg. Milton azért szintetizálhatja ezeket a jelenségeket, mert életműve a manierizmus konvencionálisan átmenetinek tekintett stílusától eljut az *Elveszett paradicsomig* (1667), melyben „ott feszül a barokk művészet minden belső ellentmondásossága” (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 171, 174, 209). A könyv tagolása tehát nem alkalmaz korszakfogalmakat, és a „barokk” itt stíluskategóriát jelent (az *Elveszett paradicsom* minden szintjét áthatja „az ellentétek egybevegyítése [...] s az ebből fakadó belső feszültség [...] állandó lebegés a határozott és határozatlan, az éles körvonalak és az imbolygó fantazmagória között” stb. [SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972: 209]). Ám az itt vázolt kontextusban Milton költészetének „barokk” jellege mégis egy (a barokk „kiteljesítése” révén „szintetizált”) korszak költészetének jellemzésévé válik. Annak, hogy a magyar hagyományban az angol irodalomnak van egy „barokk korszaka”, egyéb példáival is találkozhatunk. Szerb Antal *A világirodalom történetében az Angol barokk líra* című fejezetben tárgyalja a kort (s ezt követően külön fejezetben Milont, akinek a költészetében a barokk stílus legteljesebb megvalósulását látja [SZERB 1962, 370]); a Vas István válogatásában 1946-ban megjelent antológia, melyben Milton is szerepel, *Az angol barokk líra* címet viseli; hasonlóképpen a *Lyra Mundi* világirodalmi sorozatban Milton költészete a Ferencz Győző szerkesztésében 1989-ben megjelent *Donne, Milton és az angol barokk költői* című kötetben kap helyet. E néhány példa jelzi, ahogy a stílusfogalom a magyar olvasó számára létrehozza az angol költészet egy korszakfogalmát.

Az angol kultúrtörténet azonban nem úgy gondol saját irodalmi múltjára, mint aminek lett volna barokk korszaka. A „barokk” mint korszakfogalom csak kb. az 1920–30-as évektől jelenik meg az angolszász irodalomkritikában, de akkor is úgy, mint az angol irodalmat a tágabb európai hagyományokhoz való viszonyításnak a kontinentális Európából átvett eszköze – vagyis nem egy specifikusan angol hagyományt vagy stílustörténeti korszakot jelölő fogalomként (WELLES 1946, 82–83). E kontinentális hagyományok elsősorban képzőművészetiek, s a 17. századi Angliában sem az építészet, sem a festészet nem hozott létre barokk műveket. (A kor kimagasló angol építészeinek, Christopher Wrennek [1632–1723] a stílusát ugyan szokás barokknak nevezni, de ez a kontinentális barokknak egy igen sajátos, egyedi, különálló változata volt; I. Károly király [uralk. 1625–1649] pedig szenvedélyes műgyűjtő volt ugyan, aki jeles barokk festőket igyekezett Angliába vonzani, így például Van Dyke sokáig az ő udvarában működött, ám

e festők műveit csak igen szűk közönség csodálhatta.) Miltont ennek ellenére néha az angolszász hagyományban is jellemzik barokk költőként; ha Angliában nem is, de itáliai útja során találkozhatott a barokk stílus példáival, és ez elvben hathatott rá, ám idevágó feljegyzéseiben (ahogy egész életművében is) a barokk festészet iránti teljes érdektelenséggel találkozunk (PARRY 2001, 58). Milton „barokk” érzékenységet így legfeljebb valami szellemtörténeti általánosságra lehetett alapozni: költészete a vallásos elragadtatottságban, a fizikai és metafizikai univerzum grandiózus voltának, végtelenségének érzésében osztozik a barokk eszményeivel. Ezzel ez a megközelítés megkerüli Milton „barokk” voltának azt a nem kis szépséghibáját is, hogy a protestáns és republikánus Miltonra hathatott-e az a barokk, melyet főként a katolikus ellenreformációval és az abszolutizmussal szokás társítani (minderről lásd PARRY 2001; illetve ROSTON 1980). Vagyis Milton költészetének „barokk” volta leginkább valami absztrakt „korszellem” feltételezése esetében tartható. Prózástílusát már nagyobb sikerrel társította az utókor a barokk stílussal, s bár – mint láttuk – létezik olyan kritikai kísérlet, amely költészetét is a barokk fogalmán keresztül igyekszik megvilágítani, ez a Milton-filológiának csak egy vékony szála. Annymra legalábbis vékony, hogy nem vezetett oda, hogy az angolszász hagyomány számára a 17. század angol irodalma „barokk” irodalom legyen, amely a „manierizmustól” Milton grandiózus barokk műveiig ívelne.

Függetlenül Milton versei és a barokk stílus közötti esetleges kapcsolattól, az angolszász irodalomtörténet-írás hagyományában a „barokk” mint korszakfogalom nem is igen létezik. A 17. századi költészet a 20. század elején, a modernista költő és kritikus T. S. Eliot (1888–1965) és az irodalomtudós Herbert Grierson (1866–1960) kritikai és filológiai munkái révén kapott először kitüntetett szerepet és helyet az angol költészettörténet kánonjában, ám sem Eliot, sem Grierson nem használta az általuk újrafelfedezett költészetre a „barokk” kifejezést (WELLEK 1946, 82). Az angolszász hagyományban ehelyett főként a „metafizikus költők” és a „gavallér költők” fogalmai használatosak a kor költészetére. Az előbbi csoport stílusának (John Donne „iskolájának”, melynek hatása elér egészen Andrew Marvell [1621–1678] költészetéig) egyik legfőbb jellemzője, hogy a tudás legkülönbözőbb területeiről (mondjuk, a jog és a hangszerkészítés vagy a teológia és a matematika világából) vett metaforákat társít, ezzel szellemes, meghökkentő, intellektuálisan különösen gazdag és néha nehezen megfejtethető verseket hozva létre, melyek stílusán és versetchnikájukban is gyakran formabontók voltak. A „gavallér”-költészet fogalma ezzel szemben nem elsősorban stílus sajátosságokra, hanem társadalmi és politikai hovatartozásra épül: a „gavallér” (*cavalier*) eredetileg az udvari életben forgó, annak megfelelően viselkedő, művelt úriembert jelentett, a „gavallér költő” pedig az I. Károly udvarában működő, a királyt és az udvari életet ünneplő költőket jelölte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Legjelesebb képviselőik közül néhány: Sir John Suckling (1609–1641), Robert Herrick (1591–1674), Thomas Carew (1595–1640), Edmund Waller (1606–1667), Richard Lovelace (1617–1657).

A polgárháború éveiben a kifejezés egyre határozottabban a királypárti költőkre és aktivistákra vonatkozott. Ezzel párhuzamosan a köztársaságpárti nyelvezetben társult hozzá az iszákos, nőcsábász, extravagáns életet élő, erkölcsileg és vallási szempontból korrupt ember képzete is (CORN 1998, 52, aki máshol ebben az összefüggésben Milont idézi [CORN 1993, 202]: „Na persze, gavallér” – mondja Milton, vagyis, ha hihetnénk a korszak-kategóriáknak, egy „barokk” költő egy „barokk” attitűdről –, „valójában a zűrzavar és a bordélyházak tépett gyalogsága, a kocsmák és játékbarlangok porontyai és hajótöröttjei” [MILTON 1962, 380–381]). Ám a „gavallér” ezen képét pozitív módon is ki lehetett használni, és a gavallér költők sikerrel társították a fogalomhoz a polgárháborúval eltűnő aranykor utolsó hősie képviselőinek értelmét, olyan embereket, akik akár az életüket is készek voltak feláldoznia kifinomult udvari kultúra és a monarchia eszményének az oltárán. Költészetükben így gyakran találkozunk a vallás vagy a háborús hősiesség erotizált formáival, az érzéki örömek ünneplése keveredik az udvari élet értékei iránti nosztalgiával és annak dicsőítésével. Valamiféle dekadenciát is érzékelhetünk épp e költészetben, a royalisták elveszett ügyének és az udvari élet élvezeteinek hol provokatív, hol nosztalgikus egybejátszatában. Ahogyan a metafizikus költők komplikált és kiterjesztett metaforáiban, úgy a gavallérköltészet élvezetességében is láthatunk éppen „barokk” vonásokat. Ám ez az élvezet vagy túlbujánczó barokkos dekadencia (amely „korszakfogalmakkal” írja le azt, amiért a gavallér költőket az utókor sokáig elítélte) nem olvasható vissza az 1630-as évek költészetébe, amikor I. Károly udvara még virágzott, és nem volt ok semmiféle dekadenciára. Pedig a polgárháború és a köztársaság éveiben nyomtatásban megjelent versek közül sok a polgárháború előtt, egy egészen más történeti közegben született, amikor még csak udvari körökben, kéziratban terjedtek. Egy évtizeddel korábban egy kéziratot vers befogadása egészen más volt, mint a köztársaság idejében nyomtatásban megjelent műé, még ha ugyanarról a műről volt is szó. A költői alkotások tehát gyakorta más és más közegekben íródtak, hatottak és ítéltettek meg, de a köztársaság korában nyomtatásban is megjelenő gavallér költők stílusa gyakorta ráolvasódott a polgárháború előtti alkotásokra is. Thomas Corn (a kor költészetének egyik legjelesebb mai kutatója) épp ezért úgy véli, hogy ha ezektől a visszaolvasásoktól megszabadulunk, nem is beszélhetünk a „gavallér költők” egységes csoportjáról, az ebbe a kategóriába tartozó költők más és más történeti közegekben alkottak, stiláris sajátosságaik más és más jelentésekkel bírnak az eltérő kontextusokban (CORN 1993; CORN 1998). Továbbá a gavallérköltészet egyes vonásai rokonságot mutatnak a metafizikus költészettel, s voltak képviselői, akik igyekeztek Donne-tól tanulni, ám nem kevésbé volt számukra fontos a klasszikus ideálokat követő kora 17. századi költő és drámaíró, Ben Jonson (1572–1637) sem. Jonson maga pedig (elhíresült kijelentése szerint) úgy gondolta, Donne-t fel kellene akasztani azért, amit a versmértékkel csinál. Ezek az ízlésbeli keresztutak, csakúgy, mint a 17. századi költészet e kétféle kategóriájának egészen eltérő alap-

jai vagy a gavallérköltészet kategóriájának kérdéses jellege mind azt jelzik, hogy az angolszász hagyományban a kor költészetét sokkal heterogéennebbnek látják annál, semmint hogy a manierizmus és a barokk kategóriáival össze lehessen fogni a bennük megmutatkozó világlátást vagy a stiláris ideálokat és jellemzőket.

Az angolszász irodalomtörténet-írás hagyományában a 17. század irodalmában a Stuart-ház 1660-as restaurációját szokás korszakhatárnak tekinteni: általános a vélemény, hogy Cromwell halála és a köztársasági kísérlet bukása után, II. Károly (uralk. 1660–1685) száműzetésből való visszatérésével és a monarchia restaurációjával új világ kezdődik az angol történelemben és kultúrában. A polgárháború és Cromwell protektorátusának mindent felforgató évtizedei után – szól ez a korszakolási narratíva – kialakult egy olyan irodalmi kultúra, amelyben a rend, a szabályosság, a harmonikus, kiegyensúlyozott formák uralkodnak; a kor elhíresült erkölcstelensége, az udvaroncok kicsapongó életmódja válasz az interregnum éveiben hatalomra jutó puritanizmus vallásos szigorára. Újraformálódnak a puritánok által lerombolt színházak, sőt első alkalommal játszhatnak nők is a színpadon; a korszak a tudományos és a kulturális élet megélénkülésének kora, amikor a háború és az interregnum éveinek retteneteit és bizonytalanságait életvidáman, egy újra megtalált harmóniában bízva hagyja maga mögött Anglia. Elnagyolt persze a restauráció koráról közkezen forgó közhelyek ezen leírása is, ám azt érzékelteti, hogy az angol kultúrtörténet az 1660-nal kezdődő időszakot úgy tekinti, mint ami fény évekre van az azt megelőző évtizedektől. Hogy a „restauráció korának” nevezett irodalomtörténeti időszak pontosan meddig is tart, az kevésbé világos (egyesek szerint csak az 1688-as dicsőséges forradalomig, mások szerint a kor egyik emblemikus írójának, John Drydennek az 1700-ban bekövetkezett haláláig, megint mások szerint pedig akár a 18. század későbbi szakaszaig is), ám a kezdőpont, az 1660-as korszakhatár az angol irodalomtörténet-írás egyik stabil pontja.

John Milton példája azonban ebben az esetben is jele annak, hogy e határvonallal kapcsolatban is lehetnek fenntartásaink. Szencziék irodalomtörténete ugyan az 1660-ig tartó irodalom szintézisét látja Milton munkásságában, ám Milton legjelentősebb művei 1660 után íródtak és jelentek meg. Ez önmagában persze nem feltétlenül probléma – néhány év ide vagy oda nem kell, hogy aggodalomra adjon okot, hiszen a történeti korszakhatárok szinte soha nem konkrét évekhez, hanem inkább némiképp diffúz időszakokhoz kötődnek. Mi több, az angolszász hagyományt is jellemzi Milton elhelyezésének ellentmondásos volta: a restauráció korában alkotó Miltont jellemzően a saját korától elkülönülő írónak látják, mint aki egy régebbi világból maradt ott. Miltont ugyan nem végezték ki forradalmi tevékenysége miatt, és csak rövid ideig ült börtönben, sőt egyre nagyobb becsben tartották a korban, ám az 1660-as határvonalra támaszkodó irodalomtörténet-írás nem tekint rá úgy, mint a korra jellemző, a kort formáló szerzőre. Fő művei e narratíva szerint mintha nem is illeszkednének szervesen abba a sajátos irodalmi kul-

túrába, amely a restauráció korában kialakult, s amelyben e művek születtek. Mint Paul Hammond írja a restauráció költészetéről szóló könyvének bevezetőjében, az, hogy Milont hogyan olvashatjuk e kor kontextusán belül vagy azzal szemben, s hogy hogyan kanonizálódtak művei a 17. század végén, a restauráció költészetének történetéhez képest „egy másik történet” (HAMMOND 2006, xiii).

A saját korától való ezen függetlenítése is közrejátszott abban, hogy Milont gyakorta a reneszánsz angol irodalmához sorolják. E hagyomány háttérében két tényező ismerhető fel. Az egyik az angol irodalom kánonjának kialakulásával függ össze. A restauráció korában Milont még nem tekintették egy másik világhoz tartozó írónak, hanem a kor egyik jelentős költői újítójaként gondoltak rá, aki eltér az akkor domináns írásmódtól. Ez az uralkodó írásmód [melyet a fejezet későbbi részében az „augustusi” irodalom korszakfogalmának tárgyalásán keresztül ismertetünk] még a 18. század közepén-végén is virágzott, s kontinuuusnak látta önmagát a 17. század második felének költészetével, benne Miltonnal, még ha Milton művészete az uralkodó írásmód alternatíváját jelentette is. Éppen ezért volt lehetséges, hogy amikor ezt az uralkodó írásmódot a 18. század közepétől egyre erősebb támadások érték, a Milton kínálta alternatíva egyrészt követendő példaként szolgált, másrészt el kellett szakítani attól a 17. század közepe óta tartó irodalmi hagyománytól is, amelynek egésze e kritikák céltáblájává vált. John Dryden (1631–1700), e hagyomány egyik kiindulópontja a hagyomány kritikusai számára nem létezhetett egy planétán John Miltonnal, hiába voltak kortársak. Mi több, e kritikának volt egy nemzeti aspektusa is, amely a francia klasszicizmus poétikáját részben követő írásmódot nemcsak képzeletszegénynek, de angoltalannak is tartotta, és az ellene intézett támadásnak része volt az angol irodalmi múlt felértékelése. Spenser, Shakespeare és Milton a restauráció klasszicizáló hagyományát megelőző világ alakjaiként – mint a szárnyaló képzelet költői és az igazi angol hagyomány megtestesítői – egyszerre közös kategóriába kerültek, s így Milton a reneszánsz költői között kapott helyet. A romantika korának egyik meghatározó kritikus, William Hazlitt angol költészettörténetről szóló előadásait már a 19. század elején eszerint csoportosította. Egyik előadása Shakespeare-ről és Miltonról szólt, egy másik pedig Drydenről és a 18. század elején alkotó Alexander Pope-ról (1688–1744) – Milton nem kortársával, Drydennel együtt szerepel, hanem a reneszánsz irodalom génuszával, s hozzájuk képest Dryden már egy új kor költője (HAZLITT 1818, 86–135, 135–160; lásd minderről PATEY 1988, 26–28; PATEY 2005, 22).

A másik tényező, amely Milont kiemelte saját korából, ennek a 18. század derekára visszanyúló és a romantika korában végképp rögzülő irodalomtörténeti látásmódnak a hatása a modern irodalomtudomány intézményi rendszerére. Az irodalomtudomány intézményi berendezkedése lényeges tényező az irodalom történetének percepciójában. Az egyetemi irodalmi kurzusok is azért szerveződnek tipikusan korszakok szerint, mert az irodalmárok jellemzően egy-egy korszakra



specializálódnak. Milton – az angol irodalomtörténet-írás itt említett belső folyamatainak eredményeképpen – a reneszánsz tudósainak a „területére” került. A specializálódás és az intézményi szerkezet végeredménye az, hogy aki a restauráció korának irodalmával foglalkozik, ilyen tárgyú konferenciákra jár, az e korrall foglalkozó szaklapokat olvassa, e tárgyban ír cikkeket, az nemigen foglalkozik Miltonnal, hisz ő a reneszánsz irodalomról szóló szaklapok, konferenciák és egyetemi kurzusok tárgya.

A magyar olvasó előtt sem ismeretlen mindez, hisz a 2005-ben megjelent *Világirodalom* című kötetben Milton a „reneszánsz” irodalom angol fejezetének legvégén kap helyet (PÁL 2005). És ha a magyar olvasó Miltonról szeretne többet megtudni, itthon is a reneszánsz irodalomról szóló könyvekhez, cikkekhez, szakemberekhez kell fordulnia, a Milton iránt érdeklődő egyetemistának a reneszánszról szóló kurzusokat kell hallgatnia. A magyar anglisztikának azonban intézményi rendszerében is megvannak a maga sajátosságai. A hazai reneszánszkutatásban Shakespeare hagyományosan olyan óriási súllyal szerepel, hogy az angol reneszánsz irodalmának szakértői ritkán terjesztik ki figyelmüket a 17. század közepéig. A restauráció korának ismerői ugyanakkor elsősorban a kor drámairodalmára koncentrálnak (a restauráció korának költészete vagy prózája a magyar anglisztika fehér foltjai közé tartozik), amelynek szempontjából Milton jobbra érdektelen, s így az angol mintához hasonlóan ők szintén nem érzik Miltont magukénak. A Milton-filológia a magyar anglisztikában talán éppen ezért meglepően elhanyagolt terület (bár az utóbbi években ebben egyre inkább érzékelhető változás). De még ha az angol hagyományhoz hasonlóan a magyar reneszánszkutatás be is kebelezte (és a hazai viszonyokból fakadóan ezáltal ki is szorította a kutatások fókuszából) Miltont, az sem változtatna azon, hogy főműve, az *Elveszett paradicsom* először 1667-ben, a restauráció korában jelent meg. Az angol irodalom magyar történetére – szemben az angol irodalom angol történetével – nem nehezedik az angol nacionalista történetírás vagy az angol romantika értékítéleteinek súlya, s Miltont könnyebben helyezhetjük vissza a saját korába. Ám amint ezt tesszük, az 1660-as korszakhatár már közel sem tűnik olyan fix pontnak, mint ahogy azt az angolszász irodalomtörténet-írás sugallja nekünk.

A hazai anglisztika felől nézve ezért különösen vonzóak az angolszász irodalomtörténet-írásnak azok a tendenciái, melyek maguk is megkérdőjelezzik az 1660-as határvonal sérthetetlenségét. Milton irodalomtörténeti elhelyezésének problémája nemcsak a mi hazai perspektívánkból tűnik fel, mint fent említettük, az angolszász anglisztika számára is fejtörést okoz, s mint Douglas Lane Patey rámutat, következményei nemcsak a periodizációra terjednek ki, hanem például arra is, hogyan olvassuk, hogyan értjük az angol költészet történetének egyik központi-nak tartott művét, az *Elveszett paradicsom*ot (PATEY 1988, 28). Azok az olvasatok, amelyek saját korának kontextusában igyekeznek értelmezni Milton műveit, újra és újra az 1660-as határvonal porózusságára hívják fel a figyelmet. Ennek egyik



példája az a 2016-ban megjelent tanulmánygyűjtemény, amely Milont a „hosszú restauráció” korában tárgyalja. Ez a kötet azt a hagyományos nézetet, hogy a restauráció korának irodalmi idiómája átnyúlik a 18. századba, azzal egészíti ki, hogy (ahogyan a kortársak is érzékelték ezt, szemben az utólagos történeti konstrukciókkal) ebbe Milton is beletartozik – s ezzel egyben egy olyan korszakelgondolást feltételez, amely nem ragaszkodik az 1660-as határvonalhoz. Ha ugyanis a restauráció korának tipikusnak tekintett kulturális attitűdjeitől eltérő irodalom – mint amilyen Milton költészete – is fontos része marad annak, hogy a 18. századi angol irodalom saját gyökereit a restauráció korában találja meg, akkor számolnunk kell azzal, hogy ez az örökség elsősorban Milton hatásán keresztül 1660 elé is visszanyúlik (HOXBÝ–COIRO 2016).

Egy ilyen felfogás létjogosultságát erősítik meg azok a kutatások is, melyek megkérdőjelezzik, hogy az 1660-as év történeti választóvonalra alkalmazható-e az irodalmi kultúrában is. Az 1650–1670 közötti két évtized könyvnyomtatásának adatait felmérve például azt tudjuk meg, hogy sem az antik klasszikusok, sem a régi angol szerzők, sem a különböző vallási meggyőződéseket propagáló írók piaca nem változott drasztikusan; az irodalmi élet szempontjából legfontosabb kiadók által megjelentetett könyvek listái sem szerkezetükben (témaválasztásukban), sem volumenükben nem mutatnak érdemi változásokat. Ahogy a royalizmus az 1650-es években sem volt titkos tevékenység (a királpárti kiadó Humphrey Mosley nyíltan és szabadon végezte üzleti tevékenységét, adta ki királpárti költők és királpárti elfoglaltságú írók sokaságát), úgy a restauráció után is létezett az angol kultúrában republikánus, puritán diskurzus. Mindezen jelenségeket figyelembe véve Stephen Zwicker egyenesen azt a kérdést teszi fel, hogy létezett-e egyáltalán jellegzetes, a múlttól elkülönülő „restaurációkori irodalom”. Az 1660-as korszakhatáron átnyúló időszakban nyomtatott irodalom jellege és mennyisége azt mutatja, hogy nem beszélhetünk radikális változásról, nincs törés az irodalmi kultúra termelési és fogyasztási mintáiban 1660-ban. Ha ezt az évet fordulópontnak tekintjük, mondja Zwicker, eltüntetjük azokat a folytonosságokat és ellentmondásokat, melyek az angol kultúr- és irodalomtörténet ezen időszakát jellemzik. 1660 II. Károly uralkodásának első éve – ám a monarchia ideológiája nem ismerte el Cromwell protektorátusát, és II. Károlyt apja halála, vagyis 1649 óta törvényes uralkodónak tartotta, így 1660 egyben II. Károly uralkodásának tizenegyedik éve is. Zwicker mindebben annak szimbolikus megjelenését látja, ahogy a restauráció kora mint „új kezdet” egyszerre tagadja a múlthoz kötődő szálait, és mégsem tagadja őket. Az 1660-as években a hatalom mindent megtett ugyan, hogy eltörölje az 1650-es éveket, ám a 40-es és 50-es évek tovább kísértették az emberek életét és gondolkodását a 60-as és 70-es években is. Ezek közé az emberek közé tartozott a nyomtatott irodalom és a sajtótermékek olvasóközönsége mellett például John Milton és John Dryden is. Milton esete Zwicker számára is kitüntetett példa: az *Elveszett paradicsom* az 1650-es és az 1660-as évek

nyomait egyaránt magán viseli; Milton írói pályája hangos tagadása annak, hogy 1660-ban megváltozott volna a világ, hisz az tagadhatatlan, hogy a köztársaság bukása és a restauráció eseményei az *Elveszett paradicsom* írása során is mélyen érintették és foglalkoztatták (vö. ZWICKER 2006).

Mindennek fényében tekint el a fejezetünk úgy a „barokk” fogalmának alkalmazásától (a korszak és mint Milton jellemzésében egyaránt), mint az 1660-as korszakhatártól. Amikor ehelyett az 1640-es évektől indítjuk fejezetünket, nemcsak a Milton elhelyezését illető problémára reagálunk, hanem azt is tudatosítani akarjuk az olvasóban, hogy a „korszakok” és határaik történeti konstrukciók, melyeket ilyenként (fel)ismerni történeti ismereteink része, ám a művek megértését jobban segíti a korszakfogalmaknál specifikusabb történeti közeg érzékeltetése.

## Bibliográfia

- BABITS Mihály (1979), *Az európai irodalom története*, s. a. r. BELIA György, Budapest, Szépirodalmi. Lásd Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/06300/06304/06304.htm>.
- CORNS, Thomas N. (1993), *Thomas Carew, Sir John Suckling, and Richard Lovelace*, in Thomas N. CORNS (szerk.), *The Cambridge Companion to English Poetry: Donne to Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 200–221.
- CORNS, Thomas N. (1998), *The Poetry of the Caroline Court*, *Proceedings of the British Academy*, 1998/97, 51–73.
- EGGERS, Walter F. Jr. (1980), *The Idea of Literary Periods*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 17, no. 1 (March), 1–15.
- FERENCZ Győző (1989), *Donne, Milton és az angol barokk költői*, vál. és szerk. FERENCZ Győző, Budapest, Európa.
- GRIFFIN, Robert (1996), *A Critique of Romantic Periodization*, in Lawrence BESSERMAN (szerk.), *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives*, New York, Garland, 133–147.
- HAMMOND, Paul (2006), *The Making of Restoration Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer.
- HAZLITT, William (1818), *Lectures on the English Poets*, London, Taylor and Messey.
- HOBY, Blair-COIRO, Anne Baynes (szerk.) (2016), *Milton in the Long Restoration*, Oxford, Oxford University Press.
- KÁLLAY Géza (2013), *Az angol irodalom magyar története: elvi kérdések*, *Filológiai Közlemény*, 59, (4), 369–383.
- MILTON, John (1962), *Complete Prose Works, Volume 3: 1648–1649*, szerk. Merritt Y. HUGHES, New Haven, Yale University Press, 1953–1982.
- PÁL József, főszerk. (2005), *Világirodalom*, Budapest, Akadémiai.
- PARRY, Graham (2001), *Literary Baroque and Literary Neoclassicism*, in Thomas N. CORNS (szerk.), *A Companion to Milton*, Malden–Oxford–Carlton, Blackwell, 55–72.

- PATEY, Douglas Lane (1988), The Eighteenth Century Invents the Canon, *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 1 (Winter), 17–37.
- PATEY, Douglas Lane (2005), *The Institution of Criticism in the Eighteenth Century*, in H. B. NISBET–Claude RAWSON (szerk.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume IV: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 3–32.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?* Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- ROSTON, Murray (1980), *Milton and the Baroque*, London–Basingstoke, Macmillan.
- SCHMIDGEN, Wolfram (2004), *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STENDHAL (1962), *Racine and Shakespeare*, ford. Guy DANIELS, London, Crowell-Collier.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- SZERB Antal (1962), *A világirodalom története*, Budapest, Magvető.
- UNDERWOOD, Ted (2013), *Why Literary Periods Mattered. Historical Contrast and the Prestige of English Studies*, Stanford, California, Stanford University Press.
- VAS István (1946), *Angol barokk líra*, Vas István fordításában és bevezetésével, Budapest, Officina.
- WELLEK, René (1946), The Concept of Baroque in Literary Scholarship, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, No. 2 (December), 77–109.
- WELLEK, René (1949), The Concept of ‘Romanticism’ in Literary History II: The Unity of European Romanticism, *Comparative Literature*, No. 2, 147–172.
- WELLEK, René–WARREN, Austin (1949), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace.
- WHITE, Hayden (1997), *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, ford. HEIL Tamás, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 68–103.